

„Öffnet die Tore!“

Caravaggios *Enthauptung Johannes des Täufers* in neuer Deutung¹

Jürgen Müller

1.

Es ist eine bedrückende Stille und Verlorenheit, mit der sich der Betrachter konfrontiert sieht (Abb. 1).² Das Geschehen vollzieht sich konzentriert und leise. Als würde die Welt für einen Moment den Atem anhalten, bevor der Scharfrichter seines Amtes waltet und die Dekapitation durchführt. Der Kerkermeister zeigt auf die große Schale, die Salome für den Kopf von Johannes bereithält. Die alte Frau daneben fasst sich mit beiden Händen entsetzt an die Schläfen. Ihr Mund ist geschlossen, ihr Ausdruck fassungslos. Der nur mit einem Lendenschurz bekleidete Henker hat sich weit vorgebeugt, um den Kopf des Johannes bei den Haaren zu fassen, während zu seinen Füßen das Richtschwert liegt. Sein linker athletischer Arm ist durchgestreckt und die angespannte Rückenmuskulatur sticht besonders ins Auge. Er ist im Begriff, sein Messer aus dem Futteral zu ziehen, das an seinem schwarzen Gürtel befestigt ist. Nun hält er einen Moment inne, um sein Tun und den besten Ansatzpunkt für den Schnitt



¹ Caravaggio, *Die Enthauptung Johannes des Täufers*, 1608, Öl auf Leinwand, 361 × 520 cm, San Giovanni, La Valletta

genau zu bedenken. Bemerkenswert ist, dass Giovan Pietro Bellori durch die Darstellung so irritiert ist, dass er glaubt, eine misslungene Enthauptung zu erblicken, wenn er schreibt, der Henker habe ihn „nicht auf Anhieb mit dem Schwert getroffen“ und müsse nun deshalb sein Messer ziehen.³

Caravaggio hat die Szene in ein unheimliches Schlaglicht getaucht. Dabei kommt dem roten Mantel und dem am Boden sichtbaren Blut des Johannes eine starke Signalfunktion zu. Die nun folgende Tat findet vor unserem geistigen Auge statt. Der Kopf wird abgeschnitten und in die Schale gelegt. Salome wird sich aufrichten, abgehen und nach links den Bildraum verlassen. Um das Ungeheuerliche dieses Aktes zum Ausdruck zu bringen, bedient sich Caravaggio eines darstellerischen Kniffs. Das am Nacken des Johannes austretende Blut bildet vor seinem Hals eine kleine dunkelrote Lache. Als dünnes Rinnsal läuft es über Hals und Kehle hinab. Doch so marginal die rote Fläche im Vergleich zur Bildgröße auch erscheinen mag, sie bildet das eigentliche Kraftzentrum des Gemäldes, denn die Farbe affiziert in extremer Weise ihre unmittelbare Umgebung.⁴ Zunächst das Gewand des Täufers, das über seiner rechten Schulter aufleuchtet und über Rücken und Hüfte in kräftigem Orange bis auf den Boden führt. Dann aber auch das Inkarnat des Henkers, die Innenseite des Mantels und die Stirn des Kerkermeisters sowie Hand und Gesicht der Salome. Auch Boden und Mauer sind davon nicht ausgenommen. Das dunkle Blut der Lache schwebt als eine Art ‚Cartellino‘ vor dem Bild, wie auch die mit diesem Blut geschriebene Signatur des Malers: „fMichelAn(gelo)“.⁵ Ist es nicht geradezu aufdringlich, wie der Künstler seinen Pinsel in das vor Johannes befindliche Blut getaucht hat, um seine Signatur zu schreiben? Mit der blutroten Farbe führt er uns seinen Namenszug vor Augen. Ob er sich nach seiner Flucht aus Rom wegen des Totschlags an Ranuccio Tomassoni dadurch im Sinne eines Schuldbekenntnisses mit dem Mörder identifiziert oder ob wir dies als eine Art gemalten Blutschwur in Bezug auf den Johanniterorden erachten sollen, dessen Regeln er sich verschreibt, ist in der Forschung unterschiedlich bewertet worden.⁶ David Stone hat das Konzept der Augenzeugenschaft betont, wenn er schreibt: „He insists on his credentials as a witness of the execution, for the blood of Saint John is still fresh enough that the artist can use it to paint his signature [...]. In a wonderful chiasmic conceit, Caravaggio turns paint into blood and then in turn uses that blood ‘to paint.’“⁷ Giovanni Careri hingegen sieht hier eine gleichzeitige Beglaubigungs- und Fiktionalisierungstendenz: „Nel momento stesso in cui serve a scrivere, il rosso perde il suo statuto univoco di oggetto che partecipa alla storia per assumere il ruolo di presentare allo spettatore il nome di colui che la racconta.“⁸

Der folgende Aufsatz will eine neue Deutung der Ikonografie des Gemäldes vorschlagen, die aus dem anschaulichen Sachverhalt des Bildes heraus entwickelt wird. Der biografische Kontext, in dem es entstanden ist, wurde in der Forschung bereits ausführlich erläutert und steht hier nicht erneut zur Debatte. Es sollen vielmehr weitere Bausteine zur ikonografischen Forschung geleistet und damit eine neue Diskussion eröffnet werden. Die Neuinterpretation setzt an der blutigen Signatur an, die bisher im Zentrum aller Deutung stand, ohne jedoch, dass sie jemals im Zusammenhang des konkret im Bild zu Sehenden betrachtet worden wäre. Auch Fragen nach dem Zusammenhang des Bildes zum Theater oder dem Jesuitendrama jener Zeit bleiben außen vor. Selbst in Bezug auf die Ikonografie beschränke ich mich in meiner Darstellung auf dasjenige, was mir neu und mitteilenswert erscheint. Zu viele Beiträge der Caravaggio-Forschung ergehen sich in der Wiederholung längst etablierter Erkenntnisse.

Mit dem Gemälde *Die Enthauptung Johannes des Täufers* hat Caravaggio sein – dem Umfang nach – größtes Werk geschaffen, misst es doch 361 × 520 cm. Unter den Bildern des Spätwerks gehört es zu seinen ergreifendsten Arbeiten. Obwohl er mit der Konzeption von seiner in Rom entwickelten Ästhetik abweicht, erscheint es wie ein Vermächtnis. Nicht mehr nahsichtige Dramatik, die den Betrachter ins Bild integriert, sondern unzugängliche Distanz bestimmt die Dramaturgie des Werkes, das

uns den Bildinhalt distanziert und die Menschen darin verlassen erscheinen lässt. Roberto Longhi nennt die „grandiose Tragik, erbarmungsloser als alles, was Caravaggio vorher geschaffen hat“ und redet zudem vom „träge[n] Licht eines Nachmittags, angefüllt mit lebenslanger Verzweiflung“⁹. Howard Hibbard spricht treffend von einem „growing sense of man’s essential isolation and tragic destiny“¹⁰. Auch David Stone findet eine prägnante Formulierung, wenn er schreibt: „Time and action are forever frozen in this picture.“¹¹ Ähnlich kommentiert zuletzt Sebastian Schütze den Eindruck des Bildes, indem er die „bedrohliche Leere“ und die „sinnlose Grausamkeit des Geschehens“ herausstellt.¹²

Den Überlegungen Hibbards verdanken wir einen bis heute gültigen Interpretationsrahmen. Er vermutet, dass die Fertigstellung des Gemäldes auf den 29. August 1608 fiel, da es sich bei diesem Tag um das Fest der Enthauptung Johannes des Täuflers handelt.¹³ Auch das Thema des Johannes-Martyriums hängt ohne Zweifel mit dem Auftraggeber zusammen. Der Täufer ist Ordenspatron der Malteser-Ritter, für deren Oratorium neben der Kathedrale San Giovanni in La Valletta das Gemälde geschaffen wurde. Es füllt die gesamte Stirnseite des Raumes aus und so ist das im Bild dargestellte Geschehen selbst noch aus großer Entfernung zu erkennen.¹⁴

Die mit Blut geschriebene Signatur des Künstlers, bei der sich der Maler als ‚Fra’ Michelangelo bezeichnet und uns damit auf seine Aufnahme in den Orden am 14. Juli 1608 verweist, wird zum Schwur auf das Martyrium, mit dem sich die Ordensritter ihrem Heiligen verbinden und ihre Opferbereitschaft signalisieren.¹⁵ Giovan Pietro Bellori berichtet, Caravaggio habe den Auftrag erhalten, weil der Großmeister des Ordens, Alof de Wignacourt, mit seinem zuvor gemalten Porträt (Abb. 2) so zufrieden gewesen sei, dass er ihn auch noch beauftragt habe, „für die Kirche San Giovanni die Enthauptung des Heiligen zu malen.“¹⁶ Wahrscheinlich ermöglichte ihm das Gemälde als Geschenk seine Aufnahme in den Orden am 14. Juli desselben Jahres und seine Ernennung zum Ritter ermöglichte, für die man gewöhnlich zu zahlen hatte.¹⁷

Dem Künstler ist es mit dem großformatigen Gemälde gelungen, eine Komposition zu gestalten, die man aus unterschiedlichen Abständen anschauen kann. Denn blicken wir – im Oratorium stehend – darauf, so wird es zum Innenhof des Kerkers, in dem sich das Geschehen ereignet. Durch die Darstellung wird der Innen- zum Außen- und der Bild- zum Betrachterraum. Und wir werden zu Zeugen, die das traurige Geschehen begleiten. Doch nicht nur in Bezug auf die Raum-, sondern auch hinsichtlich der präsenten Beleuchtung nimmt das Gemälde Rücksicht auf den konkreten Anbringungsort, befand sich doch links oberhalb des Werks eine Fenstersituation, die der Lichtregie des Künstlers eine große



2 Caravaggio, *Porträt von Alof de Wignacourt*, um 1608, Öl auf Leinwand, 194 x 134 cm, Musée du Louvre, Paris, INV. 57

Plausibilität verliehen hat.¹⁸ Anders als viele andere barocke Werke dieses Themas ist Caravaggios Behandlung des Sujets jedoch um Distanz bemüht.

Die Komposition ist in zwei nahezu gleichgroße Hälften geteilt, wobei die hinter dem Rücken gezeigte rechte Hand des Henkers genau die Mitte bezeichnet. Er befindet sich auf der vertikalen Bildachse und wird von starkem Schlaglicht erfasst. Die Enthauptungs-Szene spielt sich links vor einem großen Tor ab, das im hinteren Bereich durch ein Holzgatter verschlossen ist und dessen äußerer Rahmen durch kräftige Bossensteine gebildet wird. Auf der rechten Seite ist ein Mauerabschnitt mit großem Fenster dargestellt, hinter dem zwei Männer gespannt dem Geschehen zusehen. Es sind Gefängnisinsassen, die sich nah an das Gitter begeben haben, um nichts zu verpassen. Vor dem Fenster hängt ein Seil herab, das auf der rechten Seite durch einen Eisenring und weiter oben über die gesamte Höhe des Bildes verläuft. Auf diese Weise erhält man eine Vorstellung von der Größe des Gebäudes, das sich auch jenseits der Bildgrenzen zu allen Seiten fortsetzt.

Mit Johannes dem Täufer wird eine zentrale Figur christlicher Heilslehre zum Thema. Sein am Boden liegender Körper verbindet die Bildhälften und sein Kopf reicht bis an die Füße des Kerkermeisters. Caravaggio verleiht dem Täufer eine christomorphe Physiognomie.¹⁹ Auch der an die Passion gemahnende rote Mantel tut ein Übriges, den Propheten mit dem Erlöser zu verbinden. Dabei wird das tote Lamm in metaphorischem Sinne zum Tertium comparationis, welches Johannes mit Christus im Sinne der Vorhersage und des Martyriums verbindet und dessen Fell sichtbar unter dem Mantel hervorschaut.²⁰ Er ist der letzte Prophet des Alten Testaments, der Christi Ankunft voraussagt und ihn tauft. Zugleich vollendet sich mit ihm die Zeit ‚sub lege‘. Er öffnet die Tür zur letzten Phase

der Heilsgeschichte ‚sub gratia‘, ist aber selbst nicht mehr Teil davon.²¹

Das Gemälde hat zahlreiche Deutungen hervorgebracht, doch eine befriedigende Analyse steht bis heute aus.²² Das liegt zum Teil sicherlich daran, dass das Bild nicht mit den bestehenden Salome- und Enthauptungs-Traditionen in Verbindung zu bringen ist.²³ Bereits die Frage, ob wir es bei der jungen Frau links mit Salome und bei der Alten mit ihrer Dienerin zu tun haben, wird in der Forschung kontrovers beurteilt. Doch das dunkelgrüne Kleid und das weiße Obergewand mit schmaler Goldbordüre machen es plausibel, dass wir es mit der Tochter der Herodias zu tun haben, die ungemein agil und beweglich erscheint. Aber warum führt die Alte ihre Erschütterung so deutlich vor, wie es für die Tradition gänzlich untypisch ist? In formaler Hinsicht stellt sie im Sinne Albertis eine Vermittlungsfigur dar, die Empathie mit dem Opfer zum Ausdruck bringt und zugleich von uns fordert. In der Regel geht mit der Salome- und Enthauptungs-Ikonografie des Johannes



3 Callisto Piazza, *Die Enthauptung des Johannes des Täufers*, 1528, 119 × 92,5 cm, Galleria dell'Accademia, Venedig

ein schaurig-schönes Spektakel einher.²⁴ Die Geschichte bietet die Möglichkeit, verführerische Schönheit und Grausamkeit auf engstem Raum zu verbinden.²⁵ So sind zahlreiche Salome-Darstellungen aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts Halbfigurenbilder, die uns nah an das Geschehen heranrücken. Dabei kann sowohl der Moment der Kopfübergabe (Abb. 3) als auch jener des Forttragens dargestellt werden. Der Scharfrichter mit dem Richtschwert hat seine Aufgabe in beiden Fällen bereits erfüllt und die Hinrichtung wird gewissermaßen retrospektiv durch das abgeschlagene Haupt zum Thema gemacht.

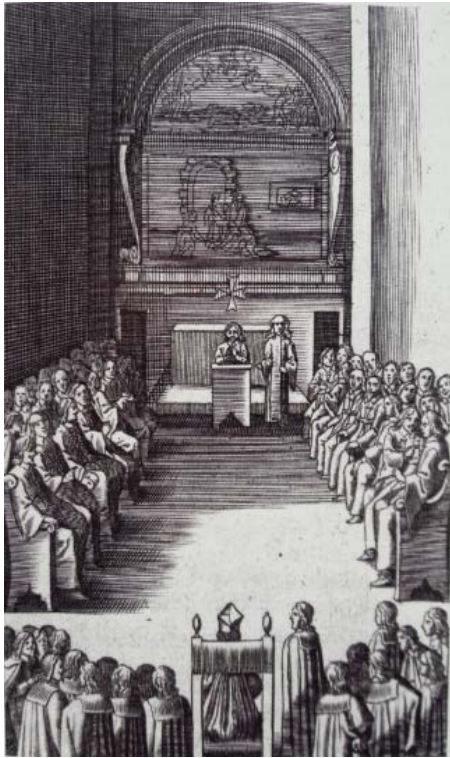
Die Künstler legen dabei gleiches Augenmerk auf die verführerische junge Frau und den nicht selten sadistisch anmutenden Scharfrichter. Der vom Körper abgetrennte Kopf des Johannes und das strömende Blut erlangen ein gewisses Eigenleben, wodurch der Gegensatz von Eros und Thanatos umso offensichtlicher wird. Anders verhält es sich bei Caravaggio. Er stellt einen ‚gewissenhaften‘ Henker ins Zentrum seines Bildes, dessen Stirn in zahlreichen Falten liegt. Und Salome wird zur Erfüllungsgehilfin. Der Künstler marginalisiert die junge Frau, die man ihrer gebeugten Haltung wegen auch für eine Dienerin halten könnte, die das Haupt des Täufers forttragen wird. In Caravaggios Gemälde gerät Salome zur Assistenzfigur, weshalb die Enthauptungs-Ikonografie ihres erotisch-sadistischen Charakters beraubt wird. Dies beginnt mit einer anschaulichen Umkehrung, müssen wir doch feststellen, dass sich der Scharfrichter auf der vertikalen Bildachse befindet. Von ihm geht die eigentliche Aktion aus.

Caravaggio erweist sich als ungewöhnlicher Regisseur, indem er das Ende des letzten Akts des Dramas zeigt. Die Hinrichtung hat bereits stattgefunden. Und nun hält er die Szene im Sinne eines retardierenden Moments auch noch an. Sogar der Abgang aller am Geschehen beteiligten Personen ist bereits in der Darstellung angelegt. Salome wird mit dem Kopf davoneilen, gefolgt von der alten Dienerin. Der Kerkermeister wird das hinter ihm befindliche Tor mit einem der Schlüssel öffnen und im Inneren des Gebäudes verschwinden. Der Scharfrichter bleibt mit dem enthaupteten Leichnam zurück, den er dann fortzuschaffen hat. Schließlich werden sich auch die Gefangenen ins Innere ihrer Zelle zurückgezogen haben. Nun ist die Bühne vollends leer und verlassen.

2.

Variantenreichtum und Vielfalt der Martyriums-Ikonografie des Johannes sind die Folge einer vielfältigen Quellenlage. Die Enthauptungs-Erzählung findet sich sowohl in zwei Evangelien als auch in der *Legenda aurea* wieder und wird in unterschiedlicher Form erzählt.²⁶ Markus und Matthäus berichten, Herodes würde den Kopf des Johannes aus dem Kerker durch einen Soldaten holen lassen, während in der *Legenda aurea* Salome ins Gefängnis geht und bei der Hinrichtung anwesend ist, um ihr Werk zu vollenden.²⁷ Caravaggio folgt in seinem Bild zwar weitestgehend der legendarischen Überlieferung, wie immer wieder festgestellt wurde, doch erfindet er zugleich zahlreiche Details, die weder im neutestamentlichen, noch legendarischen Text ihre Entsprechung finden.²⁸

Führt man sich noch einmal Hibbards Charakterisierung des Bildes im Sinne von „essential isolation“ und „tragic destiny“ vor Augen, gilt es zuzustimmen. Das Gemälde vermittelt zunächst und vor allem den Eindruck tiefster Verlorenheit und Hoffnungslosigkeit. Der Henker neigt sich vor und zieht das Messer, um dem toten Johannes den Kopf abzuschneiden. Es existiert kein einziges Exemplum dieser Ikonografie, bei dem mit einem Messer die Arbeit vollendet wird. Auch der Gürtel wird zu einem Utensil und erinnert stärker an die Ausrüstung eines Schlachters, als an jene eines Henkers.²⁹ Jutta Held hat daher auch vermutet, dass mit dem Messer eine allegorische Bedeutung einhergeht und es auf



4 Wolfgang Kilian, *Gerichtsverhandlung der Malteserritter im Oratorium von San Giovanni*, 12,7 × 7,5 cm, publiziert im Statutenbuch des Fra Christian von Osterhausen, 1650

einen Eintrag in Cesare Ripas *Iconologia* verweisen könnte, in welchem der Verräter durch ein hinter dem Rücken verborgenes Messer charakterisiert wird.³⁰

Das Inkarnat des Liegenden macht deutlich, dass er bereits verstorben ist.³¹ Er blutet aus. Das Bild vermittelt dergestalt eine trostlose, wenn nicht gar ausweglose Stimmung, werden wir doch auf den Hinrichtungsplatz geführt und müssen der finalen Tat des Scharfrichters beiwohnen. Der Prophet ist tot, nun wird er auch noch post mortem dekapitiert. War es Caravaggios Absicht, uns in Angst und Hoffnungslosigkeit zu versetzen? – Ja offensichtlich, denn mit seiner Komposition führt er uns einen unerträglichen Moment vor Augen, der uns zwingt, die folgende Handlung vor unserem geistigen Auge stattfinden zu lassen.

Held hat das Werk als ein Programmbild der Gegenreformation mit einem politischen Auftrag beschrieben. Der protestantischen Johannes-Predigt würde die Enthauptung im Sinne des Heiligenkultes gegenübergestellt, und so gewinne aus katholischer Sicht das Martyrium und der Heiligenkult den Vorrang gegenüber der Predigt.³² David M. Stone verdanken wir eine Deutung, die vor allem Auftraggeber und Adressaten betrifft. Es ist der Anspruch seines Aufsatzes, die ursprüngliche Gestalt des Oratoriums zu rekonstruieren, um die intendierte Wirkung des Bildes ermessen zu können. So

versucht er zu zeigen, wie sich die Barockisierung des Innenraums durch Mattia Preti auf die Wahrnehmung des Bildes auswirkt.³³ Mit der Interpretation wendet sich der amerikanische Kunsthistoriker ausdrücklich gegen eine psychoanalytische Deutung, wenn er auf Hibbards Bemerkung anspielt, Caravaggio sei vom Thema der Enthauptung geradezu besessen gewesen.³⁴

Folgt man seiner Analyse, so hätte das über dem Altar befindliche Gemälde die Ritter auf ihr Martyrium eingeschworen und einen eucharistischen Hinweis insofern bereitgehalten, als dass das über dem Altar fließende Blut des Johannes auf die Wandlung anspielt.³⁵ Neben der Messe hatte das Oratorium zahlreiche andere Funktionen, von denen wir ohne Zweifel mit Stone die Rechtsprechung als eine der wichtigsten zu erachten haben. Eine Illustration von Wolfgang Kilian aus dem Jahre 1650, die die Ordensstatuten beschreibt, stellt ein Gerichtsverfahren (Abb. 4) in dem ursprünglich spartanisch eingerichteten Oratorium dar und zeigt den Angeklagten vor dem Gemälde knien. Dementsprechend bemerkt auch Stone: „[...] the painting frequently appeared as a menacing backdrop for criminal trials with the defendant placed just in front of St. John’s executioner.“³⁶ Der Autor betont also nicht nur Eucharistie und Martyrium, sondern auch das Abschreckungspotenzial des Bildes. Dem Gemälde wäre somit die Aufgabe zugekommen, unterschiedlichen Funktionen gerecht zu werden, indem es für diverse Situationen und Akte ein passendes Panorama geliefert hätte.³⁷

Die Schwäche der Deutung besteht ohne Zweifel darin, dass sie den Inhalt des Bildes auf den Akt der Hinrichtung reduziert. Das Gemälde wird zum Reflex des Oratoriums und seiner Funktionen. Der Interpret führt zwar zahlreiche Quellen ins Feld, in denen etwa der Mut und die Opferbereitschaft

der Ordensritter thematisch sind, aber nur eine einzige, die Caravaggio auch zugänglich gewesen wäre. Gemeint ist eine Illustration der Ordensregeln, welche die Strafen betrifft und ein Gefängnis sowie eine Hinrichtung zeigt (Abb. 5). Ein in einen Sack genähter Mörder wird über Bord geworfen, wie es in jener Zeit üblich war. Es handelt sich um einen Stich aus den *Statuta Hospitalis Hierusalem* von 1588. Caravaggio könnte ihn für seine Darstellung des Tores und des Fensters genutzt haben. Dies ist für Stone umso plausibler, als Cavalier d'Arpino das Frontispiz und einige Illustrationen gestaltet hat.³⁸ In methodischer Hinsicht stellt sich indes die Frage, ob es ausreicht, etwaige Funktionen des Bildes mit Quellen nachzuweisen, die bis auf eine Ausnahme mehr als 50 Jahre nach Caravaggios Gemälde entstanden sind. Müsste man nicht erst einmal fragen, welche Erzählung mit dem Werk einhergeht – und zwar unabhängig von den Auftraggebern? Werden diese und die Funktionen des Oratoriums jedoch in derart bestimmender Weise zum Maßstab der Deutung, bedarf es keines Bildes mehr oder nur noch insofern, als es alles das zum Ausdruck bringt, was man schon im Vorhinein wusste. Jedenfalls kann man in Stones Deutung kein wirkliches Bemühen entdecken, den ästhetischen Gehalt des Bildes auch nur in Ansätzen in Betracht zu ziehen. Vor allem muss man sich jedoch fragen, ob die im Gemälde dargestellte Hinrichtung nicht eher ein Verbrechen darstellt und ihr deshalb kein Abschreckungspotenzial zukommt, da hier nicht Recht gesprochen wird, sondern vielmehr Unrecht geschieht.³⁹

Lorenzo Pericolo verdanken wir im Zusammenhang einer weiterführenden Deutung des Gemäldes einen wichtigen Hinweis, hat er doch auf zwei Holzschnitte Albrecht Altdorfers herangezogen, die er für bedeutsam hält, deren konkreten Zusammenhang zu Caravaggios Gemälde er aber lediglich in formalästhetischer Hinsicht in Betracht zieht.⁴⁰ So hat der deutsche Künstler die Szene jeweils durch ein mächtiges Tor hinterfangen, das uns den Wechsel vom Alten zum Neuen Testament vor Augen führen soll. Altdorfer inszeniert Johan-



5 *Statuta Hospitalis Hierusalem*, Rom 1588, Illustration zu Statut XVIII: De prohibitionibus et poenis



6 Albrecht Altdorfer, *Die Enthauptung des Johannes des Täufers*, 1512, Holzschnitt, 204 × 156 mm, Rijksmuseum, Amsterdam, RP-P-OB-3051

nes als den ‚Mediator Veteris et Novi Testamenti‘. Er ermöglicht den Schritt zur Erlösung, ohne dieser selbst teilhaftig zu werden. Die an Kirchtürme gemahnenden Gebäude jenseits des Tores sind ein deutlicher Hinweis auf das kommende Christentum (Abb. 6). Auch der ruinöse Zustand des vorderen Gebäudeteils ist Teil dieser Ikonografie des Übergangs. Dem Tor kommt im Holzschnitt die Aufgabe zu, gleichermaßen Durchgang und Grenze zu thematisieren.

Caravaggio geht einen Schritt über die Konzeption Altdorfers hinaus. Denn betrachtet man die *Entthauptung* vor dem Hintergrund der bisher genannten Beispiele, gibt es zahlreiche erklärungsbedürftige Details, die zeigen, dass das Gemälde in den bisherigen Deutungen keine angemessene Erklärung gefunden hat. Die hier entwickelte These lautet: Das Gemälde enthält eine unentdeckte theologische Argumentation. Diese beginnt bereits mit dem Setting. Warum versetzt der Maler das Geschehen in den Innenhof eines Kerkers oder Gefängnisses, wie uns das vergitterte Fenster vor Augen führt? Was hat es mit dem Ring und den Seilen am rechten Bildrand auf sich? Aus welchem Grund werden der Kerkermeister mit seinen zahlreichen Schlüsseln und die verzweifelte alte Frau ins Bild gesetzt? Und schließlich, warum bildet das Tor in derart auffälliger Weise den Rahmen für die Hinrichtungsszene?

Zunächst fällt die symmetrische Anordnung der Vierergruppe auf, wie seit den Tagen Friedlaenders immer wieder festgestellt wurde.⁴¹ Wenn Caravaggio das Mädchen und den Henker in ähnlicher, vornübergebeugter Haltung zeigt und einem Halbkreis einschreibt, so legt er damit eine Spur, die uns auf eine andere Ikonografie verweist, die wir zur weiteren Erklärung hinzuziehen sollen. Zudem sind die beiden Figuren in der Mitte und ihre Handlungen nicht ohne weiteres zu erklären, jedenfalls sind sie weder Teil der biblischen Erzählung noch der legendarischen Überlieferung. Alle vier Personen sind in unterschiedlicher Weise an der Szene beteiligt und dadurch charakterisiert. Während die beiden vorderen Figuren aktiv am Geschehen teilhaben, agieren die beiden hinteren lediglich in Form von Gesten. Der Henker schreitet zur Tat, der durch zahlreiche Schlüssel kenntliche Kerkermeister befiehlt, während Salome gehorcht und wartet. Nur die alte Frau entzieht sich dem Geschehen. Sie hat ihre Hände vor Entsetzen an die Schläfen gehoben. Dadurch erhält sie einen Außensitz, hat sie doch keine Aufgabe, sondern lediglich eine Kommentarfunktion.

Um Caravaggios Gemälde besser zu verstehen, sei genauer als bisher der anspielungsreichen Ikonografie des Bildes nachgegangen, denn der Künstler spielt mit einzelnen Personen aus der Gruppe



7 Byzantinisch, *Anastasis*, verm. frühes 14. Jh., Fresko, Chora-Kirche, Istanbul

vor dem großen steinernen Tor auf die Ikonografie der Vorhölle an, die in jener Zeit noch äußerst populär war.⁴² In der Vorhölle befinden sich die Seelen der gerechten Menschen, die bereits vor der Erlösungstat Christi verstorben sind. Ein Fresko der Anastasis in der Chora-Kirche (Abb. 7) aus dem frühen 14. Jahrhundert zeigt Christus, wie er die rechts und links befindlichen Stammhalter Adam und Eva rettet und an den Handgelenken fasst. Unter ihnen befinden sich die aufgestoßenen Tore der Unterwelt und Hades, der nun gefesselt daliegt. Um ihn herum sind unzählige Schlüssel und Schlösser dargestellt, die uns auf die in der Hölle eingesperrten

Seelen verweisen sollen. Grundlage dieser Ikonografie ist das apokryphe Nikodemus-Evangelium, das uns einen Blick in die christliche Unterwelt gewährt und nicht nur Satan, sondern auch Hades als Wächter und Kerkermeister kennt, der die Seelen zu bewachen und ihre Befreiung zu verhindern hat.⁴³ Nikodemus' lebendiger Text berichtet davon, dass Christus in der Zeit zwischen seinem Tod am Kreuz am Karfreitag und der Auferstehung am Ostersonntag in die Vorhölle hinabsteigt, um die Seelen der Erzväter zu befreien. Dies nimmt zuweilen durchaus komische Züge an und erinnert an ein geistliches Mysterienspiel, wenn es zu einem Gespräch zwischen Hades und Satan kommt, bei dem letzterer weder begreift, dass sich seine Herrschaft über die Seelen dem Ende zuneigt, noch in seiner Dummheit den Messias erkennt.⁴⁴

Zur Ikonografie dieser Thematik, die sich vor allem in zahlreichen grafischen Beispielen beobachten lässt, gehört die Darstellung eines mächtigen steinernen Tores. Zahlreiche grafische Beispiele dieser Ikonografie lassen sich hier nennen, die sich allesamt durch ein mächtiges steinernes Tor auszeichnen. In der Regel befreit Christus in diesen Werken Johannes, Adam, Eva, Abel und die wartenden, auf Befreiung hoffenden Seelen. Wie ein Blick auf einen Kupferstich des Abstiegs in die Vorhölle nach Andrea Mantegna zeigt (Abb. 8), findet sich dort neben dem mächtigen, frontal präsentierten Tor auch eine nackte männliche Seele, die in identischer Weise wie die alte Frau bei Caravaggio ihr Entsetzen zum Ausdruck bringt. Bei dieser Seele handelt es sich um Abel, den ersten Märtyrer des Alten Testaments und gleichsam den Prototypen aller dann folgenden. Wie zahlreiche andere Werke zeigen, gehört er zu den Ersten, die durch Christus aus der Vorhölle erlöst werden. Durch seinen unverschuldeten Tod wird er Vorbild und Präfiguration Christi und in mittelalterlichen Darstellungen wie ein Geistlicher mit Tonsur dargestellt.⁴⁵ Wichtig ist aber auch die Rolle, die Johannes in dem Zusammenhang zukommt, und wie ihm Gerechtigkeit widerfährt. So zeigt Albrecht Dürers Holzschnitt (Abb. 9) von 1510 ebenfalls, wie sich Christus in der Vorhölle vorbeugt und die Hände eines Mannes ergreift, während ihn der



8 Andrea Mantegna, *Christus in der Vorhölle*, 1470–1480, Kupferstich, Rijksmuseum, Amsterdam, RP-P-H-A-6



9 Albrecht Dürer, *Christus in der Vorhölle*, 1510, Holzschnitt, 394 × 283 mm, The Metropolitan Museum of Art, New York, 22.51.5



10 Albrecht Dürer, *Christus in der Vorhölle*, 1509, Holzschnitt, 127 x 97 mm, Rijksmuseum, Amsterdam, RP-P-OB-1345

Täufer erwartungsvoll anblickt und wir links Adam mit dem Kreuz und Eva erkennen.⁴⁶ Auch in der kleinen Holzschnittpassion (Abb. 10) ist die Konzeption vergleichbar. Einmal mehr hat der Erlöser das Höllentor aufgestoßen, um die schuldlos in der Vorhölle Wartenden und vor allem Johannes zu befreien, der sehnsüchtig zu ihm aufblickt.

Unter den gezeigten Beispielen ist Mantegnas Kupferstich ausschlaggebend, lässt sich damit doch nicht nur das mächtige steinerne Tor, sondern auch das Detail der alten Frau erklären, die ihre Hände an den Kopf gelegt hat. Für Caravaggios Ikonografie und deren Figuraldeutung ist der Umstand entscheidend, dass der Schafhirte Abel Gott als Opfer ein Lamm darbietet, das im Unterschied zum Ährenbündel Kains erwählt wird und ihn in deutlicher Parallele mit dem für Johannes und Christus relevanten Attribut des Lammes erscheinen lässt.⁴⁷ Indem Caravaggio die bei Mantegna dargestellte Geste des Entsetzens Abels auf die alte Frau überträgt, parallelisiert er das erste Opfer menschlichen Unrechts mit dem Tod des Propheten Johannes, womit sich die Zeit ‚sub lege‘ mit dem Hinweis auf

den ersten und den letzten Märtyrer des Alten Testaments vollendet und zugleich die Heilstat Christi antizipiert wird. Martyrium und Opfer werden zu Konstanten der Heilsgeschichte. Und dies zeigt Caravaggio nicht nur durch das Opfer, sondern auch durch den Täter und seine Gehilfin.

Um den Zusammenhang mit der Idee des Martyriums zu verdeutlichen und dem Betrachter Hinweise auf den Bund mit Gott zu geben, nutzt der Künstler weitere Motive der Opferikonografie. So



11 Raffael, *Brandopfer Noahs*, 1518–1519, Fresko, Palazzo Apostolico, Loggia di Raffaello, Vatikan



12 Michelangelo, *Brandopfer Noahs*, um 1508–1510, Fresko, 170 x 260 cm, Sixtinische Kapelle, Vatikan

erinnert das Haltungsmotiv (Abb. 11) der sich vorbeugenden Salome an einen der Söhne Noahs aus einer Opferszene in Raffaels Loggien, der sich dem Schächtungsakt nach überstandener Sintflut zuwendet und die Opferchale bereithält.⁴⁸ Auch das von Michelangelo gestaltete *Brandopfer Noahs* (Abb. 12) zeigt einen Schächter, der dem Opfertier die Kehle aufgeschnitten hat, damit es verblutet. Der Bund zwischen dem Erzvater und Gott vollzieht sich durch das Tieropfer, findet diese Verbindung ihren sinnfälligen Ausdruck doch in der Metapher des Blutes.⁴⁹

Vor dem Hintergrund dieser Beispiele wird hier insofern auf Johannes' Bezeichnung Christi als ‚Lamm Gottes‘ angespielt, als wir Beine und Fell eines Lammes unter dem blutroten Umhang entdecken können.⁵⁰ Auch Salome wird durch Haltung und Funktion Teil dieser Inszenierung des Opfers, wie wir sie bei Raffael kennengelernt haben, wenn ihr die Rolle des vornübergebeugten Sohnes mit Schale zugewiesen wird, der das austretende Blut des Opfertieres auffängt.

Wie sehr Caravaggio in seinem Gemälde einer bereits etablierten Tradition folgt, zeigt eine Darstellung der *Enthauptung Johannes des Täufers* von Maerten de Vos von 1574 (Abb. 13). Das hochformatige Gemälde war Teil eines größeren Altarzusammenhangs und enthält bei allen Unterschieden in struktureller Hinsicht zahlreiche Motive und Attribute, die auch von Caravaggio genutzt werden. De Vos ist freilich mit der Art seiner Komposition um einen spektakulären Effekt und die Erregung der Affekte bemüht. Er lässt den Körper des Täufers ins Innere des Bildes weisen, dessen Raum deutlich ansteigt, weshalb das aus dem Stumpf seines Halses hervortretende Blut in den Raum des Rezipienten fließt. Auf diese Weise verbindet es, wie bei Caravaggio auch, den Bild- mit dem Betrachterraum, weshalb es in eindrucksvoller Form hervorgehoben wird. Herausgestellt wird das Blut nämlich insofern, als es uns an die Betonung des Gottesbundes bei Noah im Zeichen des Blutes denken lässt. Aber auch andere Motive gilt es zu akzentuieren. So finden sich bereits bei de Vos das Kerkerambiente mit Gefangenen hinter vergitterten Fenstern, wie auch der Torbogen und das von weit oben herabhängende Seil und schließlich sogar das Fell des Lammes, das unterhalb des rechten Unterarms des Täufers dargestellt wird.

Ein Nachstich des Gemäldes von Johann Sadeler, der vor 1600 entstanden sein muss, gibt die Tafel in Teilen wieder.⁵¹ Besonders die Enthauptungsszene mit dem austretenden Blut im Vordergrund muss in diesem Zusammenhang genannt werden. Caravaggio könnte sich für die Darstellung seines athle-



13 Maerten de Vos, *Die Enthauptung des Johannes des Täufers*, 1574, Öl auf Leinwand, 220,8 × 88,9 cm, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen



14 Donatello, *David*, 1444, Bronze, 158 cm, Museo Nazionale del Bargello, Inv. Bargello n. 95 B



15 Albrecht Dürer, *Schmerzensmann an der Säule*, 1509, Kupferstich, 119 x 76 mm, Rijksmuseum, Amsterdam, RP-P-OB-1159

tischen Henkers am Vorbild de Vos/Sadeler inspiriert haben. Der ausgestreckte Arm mit den hervortretenden Muskeln ist hier jedenfalls vorgebildet. Dies gilt ebenso für das Motiv der Blutlache, die bis an den vorderen Bildrand reicht. Wie sehr die Figur des Henkers durch Caravaggio aufgewertet wird, macht schon der Umstand deutlich, dass er die vertikale Achse des Bildes bezeichnet. Das Messer in seiner hinter dem Rücken befindlichen Hand markiert dabei den etwas aus dem absoluten Zentrum gerückten Punkt auf Höhe des unteren Randes des Gefängnisfensters, welcher zugleich den goldenen Schnitt bildet. Der Künstler hat mit dieser Hand des Täters zugleich einen Kommentar verbunden, der ein anderes berühmtes Kunstwerk betrifft. So bezieht er sich auf Donatellos Bronze-David (Abb. 14), der seine linke Hand, die den tödlichen Stein hält, hinter dem Rücken an die Hüfte führt. Auf diese Weise inszeniert der Künstler die Tat des Henkers als eine notwendige, gottgewollte Handlung, bei der aus dem Stein das Messer wird.

In der Darstellung Caravaggios berühren sich zwei Martyrien und es berühren sich das Alte und das Neue Testament. Jenes bereits vollzogene Opfer des Täuflers und das für die Befreiung der Seelen noch ausstehende durch Christus. Die Attribute des Seils und des mächtigen Eisenrings weisen daher voraus auf die Geißelsäule und sind Teil der Passions-Ikonografie, wie ein Blick auf einen Holzschnitt Dürers (Abb. 15) deutlich machen kann. Caravaggio jedenfalls lässt Strick- und Seilende sinnfällig aufeinander zulaufen, so dass sie sich fast berühren. Dabei fällt auf, wie sehr Strick und Seil sich auf dem Boden einander annähern und die geknotete der offenen Variante gegenübersteht. Mit dem he-

abhängenden, kräftigen Seil und den Enden der Fesseln des Johannes liegt ein weiterer Kommentar vor, der nicht nur die Passion Christi, sondern auch die Befreiung der Toten aus der Gefangenschaft der Vorhölle thematisiert. Zugleich machen die hinter dem Rücken des Johannes gefesselten Hände deutlich, dass er sich nicht aus eigener Kraft befreien kann, was an jenen Passus aus dem Nikodemus-Evangelium erinnert, in dem davon die Rede ist, dass durch Christus die „gefesselten Toten alle von ihren Banden gelöst“ werden.⁵² Die Erlösung der Seelen steht noch aus. Das Geschehen des Bildes versetzt uns auf den leeren Gefängnisplatz. Noch befinden wir uns in tiefer Dunkelheit und Verlassenheit.

3.

Caravaggio hat nichts weniger als ein theologisches Programmbild gemalt. Auf diese Weise gibt er dem Martyrium des Johannes einen tieferen Sinn. Der Täufer ist ein Märtyrer wie Christus auch und hat dessen „Wege geebnet“⁵³. So eröffnet das große Altarbild vor dem Hintergrund des Nikodemus-Textes und mit dem Wissen um das dort berichtete Geschehen eine weitere Perspektive, wird der festgestellten Verlorenheit doch nun Heilsgewissheit gegenübergestellt. Ein letztes Argument für diese Deutung hat Caravaggio im Halbdunkel verborgen.

Mit dem Konzil von Trient wird das Sujet der Höllenfahrt Christi seltener, da es sich auf keinen kanonischen Text bezieht. Obwohl der Nikodemus-Text verboten wird und auf den Index gerät, gibt es in Bezug auf das Bildthema keinerlei Einschränkungen. Im Gegenteil finden sich Beispiele bis weit ins 17. Jahrhundert.⁵⁴ Im 16. Jahrhundert ist der Text äußerst populär, wohl auch weil es den Charakter eines Theaterstücks hat. Johannes, David und andere Erzväter, aber auch Satan und Hades haben Sprecherrollen. Der Text ist eine Kombination aus Erzählung und Schauspiel. Am Ende erscheint sogar Christus in der Unterwelt. Mächtig wie Donner ertönt seine gewaltige Stimme, welche die Herren der Unterwelt auffordert: „Öffnet, ihr Herrscher, eure Tore, gehet auf, ewige Pforten!“⁵⁵ Doch der Erzscherke Satan will seine Niederlage nicht realisieren, und auch Hades versucht, durch seine Untergebenen die ehernen Tore verschließen zu lassen. Als die Vorfäter dessen Befehle vernehmen, verspotten sie ihn und David sagt: „Weißt Du nicht, Du Blinder, daß ich, als ich noch in der Welt lebte, einen solchen Ruf: Öffnet eure Tore, ihr Herrscher! vorausgesagt habe?“⁵⁶

Schließlich erschallt ein weiteres Mal die Stimme: „Öffnet die Tore!“ Nun gibt Hades nach und Christus befreit alle „gefesselten Toten“ und löst sie von „ihren Banden“⁵⁷. Wer den Inhalt des apokryphen Evangeliums kennt, wird sich der beschriebenen Szene und des fordernden Satzes, „Öffnet die Tore!“, erinnern, weil sich in diesem Befehl gleichsam das Geschehen verdichtet. Am Ende nimmt Christus Adam bei der Hand und führt ihn und alle Gerechten ins Paradies. Es ist die Erlösung der Menschheit, die zur Fesselung Satans und zur Apokalypse führt. Auch Johannes dem Täufer wird im Text eine Aufgabe zuteil, prophezeit er doch auch hier die Ankunft des Auferstandenen und ruft die Seelen zur Umkehr auf.⁵⁸ Ein ums andere Mal verbindet das apokryphe Evangelium in theologischer Hinsicht die Voraussagen des Alten Testaments mit den Ereignissen und Prophezeiungen des Neuen Testaments. Es vermittelt beide Überlieferungen und bedient sich zur Beglaubigung zahlreicher Bibel-Zitate.

Zudem bietet das Nikodemus-Evangelium die Grundlage für die Deutung eines im Gemälde verborgenen Details, das man nur allzu leicht übersehen könnte und das auf nichts weniger als die Errettung der Menschheit verweist. Wie zahlreiche Beispiele vor Augen geführt haben, geht mit der Vorhöllen-Ikonografie das Motiv des aufgebrochenen Tores einher. Auf dieses Motiv bezieht sich auch Caravaggio, wenn er das Tor, noch allerdings mit sichtbar geschlossenem Gatter, zeigt und die dazuge-

hörigen Schlüssel am Bund des Kerkermeisters ‚Hades‘ abbildet.⁵⁹ Der Künstler weiß dieses Tor-Motiv in geschickter Weise mit jenem des Kreuzes zu verbinden, das ebenfalls ein feststehendes Element jener Seelen-Befreiung darstellt. Insofern müssen wir das Kreuz als einen notwendigen Bestandteil der dargestellten Ereignisse in der Vorhölle erachten, als es die Aufrichtung der Seelen betrifft. In der Regel halten Adam oder der bei Nikodemus erwähnte gute Schächer das Kreuz, wie die grafischen Werke zeigen.⁶⁰ Seine Voraussetzung hat dieses Motiv bereits im Text des apokryphen Evangeliums. Denn als Christus Satan entmachtet, richtet er die Seelen mithilfe des Kreuzes wieder auf: „Denn seht, ich erwecke euch alle wieder durch das Holz des Kreuzes.“⁶¹ Die Erlösung aus der Gefangenschaft und die damit verbundene Aufrichtung der Seelen sind die zentralen Motive des Evangeliums, mit denen Befreiung und Lösung aus den Fesseln einhergehen. Bereits als Christus die Vorhölle betritt, heißt es verheißungsvoll: „Und [...] die ehernen Tore wurden zerschlagen und die eisernen Querbalken wurden zerbrochen und die gefesselten Toten alle von ihren Banden gelöst und wir mit ihnen.“⁶²

Doch während das apokryphe Evangelium die Themen finaler Erlösung und Auferstehung der Erzväter betrifft, geht es im Gemälde vor allem um den tot daliegenden Johannes. Er wird zum Repräsentanten aller Menschen, die vor dem Erlösungstot Christi am Kreuz auf der Erde gelebt haben. Nun aber fragt man sich, wie Caravaggio dieses Konzept in die Anschauung überführt? Dies ist nicht einfach zu entdecken, da der Künstler auf die Metaphorik der Seelen-Aufrichtung durch das Kreuz lediglich in verborgener Form anspielt. In seiner Darstellung des geschlossenen Tores gibt er Hinweise auf dessen Überwindung. Der ebenso massive wie tiefe Torbogen, vor dem die Gruppe platziert ist, wird am hinteren Ende durch ein einfaches Holzgatter verschlossen, dessen Balken in unterschiedlicher Höhe über den oberen Querbalken hinausragen. Dabei bildet der äußerste und höchste Längsbalken rechts zusammen mit dem Querbalken ein deutlich erkennbares Kreuz. Auf diese Weise entsteht zugleich eine vertikale Bildverstrebung, die über den Längsbalken sowie das Bein des Kerkermeisters verläuft und vor dem Kopf des Johannes endet, um auf den Zusammenhang von Tod und Auferstehung durch das Kreuz zu verweisen. Erst wenn man das Nikodemus-Evangelium hinzuzieht und die Aufrichtung der Seelen durch das Kreuz hinzudenkt, verwandelt sich alles ins genaue Gegenteil von dem, was wir sehen. So wird aus Gefängnis und Fessel Befreiung. Der Tod verweist auf die Auferstehung und das für uns hingeebene Blut des Märtyrers schließlich auf das ewige Leben.

Lässt man abschließend die Interpretation noch einmal Revue passieren, sei die visuelle Komplexität hervorgehoben, welche Caravaggio seinem Werk zu geben vermochte. Dies ist insofern wichtig zu betonen, als die christologischen Dimensionen von der bisherigen Forschung vollkommen übersehen wurden, obwohl sie für Caravaggios Zeitgenossen ebenso wesentlich wie selbstverständlich erschienen sein mussten. Die Schwierigkeit der Deutung scheint also weniger in den Quellen und deren Zugänglichkeit, als vielmehr in der verborgenen Bildargumentation zahlreicher visueller Details zu bestehen. Caravaggio wird das ikonografische Programm seines Bildes durch ein intensives Studium der relevanten Darstellungstradition vorbereitet haben. Dafür bedurfte es keines Theologiestudiums, als vielmehr der Kenntnis relevanter Bild-Motive von Mantegna, Donatello, Dürer oder Maerten de Vos.

Stone hat jede weiterführende Interpretation verworfen, die nicht den Funktionen des Oratoriums entspricht. Er liefert eine Art ‚just the facts‘-Deutung, die außergewöhnlich schlicht ausfällt. Schlicht ist diese Deutung, weil hier eine einzige visuelle Quelle mit einem Gefängnistor und Gefangenen hinter einem vergitterten Fenster für eine ausreichende Erklärung gehalten wird und die eigentliche Transferleistung Caravaggios überhaupt nicht in den Blick gerät. Im Gegensatz dazu ist die hier geleistete ikonografische Analyse voraussetzungsreich in Bezug auf die Bildtraditionen, die nicht jedem

Malteserritter vor Augen gestanden haben dürften. Das heißt, nicht erst heute, sondern bereits im frühen 17. Jahrhundert werden die visuellen Argumente des Gemäldes nicht jedem zugänglich gewesen sein. Dessen Komposition und ikonografische Komplexität allein beratenden Auftraggebern und ihrer Textkenntnis zuzuschreiben, verfehlt den Kern insofern, als dass die eigentliche Leistung darin bestand, ein bekanntes theoretisches Programm bilddramaturgisch zu realisieren. Nicht die theologischen Inhalte sind komplex, sondern deren Transfer in die visuelle Logik eines Bildes.

Wer Caravaggios Bildprogramm und seine zahlreichen Motive verstehen will, bedarf der Vertrautheit mit dem hermeneutischen Verfahren der Figuraldeutung. Das heißt nicht Anderes als Reihen im Sinne von Vor- und Rückverweisen herzustellen und das biblische Geschehen als Teil ein- und desselben Zusammenhangs zu erkennen. Die im Gemälde dargestellte Enthauptung des Johannes durchbricht, mit Erich Auerbach gesprochen, den horizontalen Ablauf der Geschichte und verbindet Noahs Tieropfer und seinen Bund mit Gott, das Martyrium von Abel und Johannes sowie den ausstehenden Tod Christi und seinen Abstieg in die Vorhölle zu einem überzeitlichen Zusammenhang.⁶³ Meiner Deutung ging es keinesfalls um ikonografisches Spezialwissen, sondern ich habe versucht, die visuelle Komplexität von Caravaggios Werk, sozusagen deren visuelle Verweiskraft, aufzuzeigen. Dabei handelt es sich nicht um eine Addition einzelner Motive, sondern um die Einbindung aller Elemente zu einer neuen Dramaturgie, war es doch Caravaggios Ziel, uns in Ausweglosigkeit und Enge zu führen, um uns erst dann einen Wendepunkt zu weisen. Dabei versetzt er uns in ein zeitloses Jetzt. Wir stehen auf dem Gefängnishof und es ist, als würden wir eine Grenze von Innen berühren, die wir nicht überschreiten können.

Anmerkungen

- 1 Zu danken habe ich den Mitarbeiterinnen des Lehrstuhls. Vor allem Johanna Gerling hat im Rahmen der Bildrecherche Hervorragendes geleistet. Ihr sei hiermit ausdrücklich Dank gesagt. Josefine Kroll hat sich um die sprachliche Überarbeitung meines Textes verdient gemacht. Zur Restaurierungsgeschichte vgl. den knappen Bericht von Giorgio Bonsanti, „Sulla conservazione del grande Caravaggio maltese“, in: *Caravaggio da Malta a Firenze*, hrsg. von Giorgio Bonsanti u. Mina Gregori, Ausst.-Kat. Florenz Palazzo Vecchio, Florenz 1996, S. 15–16.
- 2 Grundlegend ist David M. Stone, „The context of Caravaggio's 'Beheading of St John' in Malta“, in: *The Burlington Magazine* 139 (1997), S. 161–170.
- 3 Giovan Pietro Bellori, *Vita di Michelangelo Merisi da Caravaggio. Das Leben des Michelangelo Merisi da Caravaggio*, übers., hrsg., kommentiert und mit einem Essay versehen von Valeska von Rosen, Göttingen 2018, S. 45.
- 4 Klaus Krüger, *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*, München 2001, S. 277–278.
- 5 Howard Hibbard, *Caravaggio*, London ²1988, S. 231.
- 6 Karin Gludovatz, „Caravaggios ‚Enthauptung des Johannes‘ – Der Täufer als Märtyrer, der Maler als Ordensritter“, in: *Märtyrer-Porträts. Von Opfertod, Blutzeugen und heiligen Kriegerern*, hrsg. von Sigrid Weigel, München 2007, S. 159–161.
- 7 David M. Stone, „Caravaggio and the Poetics of Blood“, in: *The Art Bulletin* 94 (2012), S. 572–593, hier: S. 582.
- 8 Vgl. Giovanni Careri, *Caravaggio. La Fabbrica dello spettatore*, Mailand 2017, S. 329.
- 9 Robert Longhi, *Caravaggio*, Dresden 1968, S. 53.
- 10 Hibbard ²1988 (wie Anm. 5), S. 232.
- 11 David M. Stone, „Fra Michelangelo' and the Art of Knighthood“, in: *Caravaggio. Art, Knighthood, and Malta*, hrsg. von Keith Scriberras und David M. Stone, Malta 2006, S. 67–106, hier: S. 94.
- 12 Sebastian Schütze, *Caravaggio. Das vollständige Werk*, Köln 2015, S. 194.
- 13 Hibbard ²1988 (wie Anm. 5), S. 228.
- 14 Vgl. ebd., S. 230: „[...] it makes its best impression from the back of the chapel.“

- 15 Mit den wichtigsten Hinweisen auf die relevanten Quellen und Deutungen vgl. Maurizio Marini, *Caravaggio. „Pictor praestantissimus“. L'iter artistico completo di uno dei massimi rivoluzionari dell'arte di tutti i tempi*, Rom 2005, S. 538–539.
- 16 Bellori 2018 (wie Anm. 3), S. 45.
- 17 Die Umstände der Auftragsvergabe und der biografische Kontext im Sinne der Flucht sind oft beschrieben worden. Prägnant zusammengefasst bei: Sybille Ebert-Schifferer, *Caravaggio. Sehen – Staunen – Glauben. Der Maler und sein Werk*, München 2009, S. 221–226.
- 18 Vgl. Stone 1997 (wie Anm. 2), S. 161–162, außerdem Fn. 12.
- 19 Gludovatz 2007 (wie Anm. 6), S. 160.
- 20 Vgl. Joh 1, 29.
- 21 Vgl. Elisabeth Weis, „Johannes der Täufer“, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, hrsg. von Engelbert Kirschbaum und Wolfgang Braunfels, 8 Bde., Freiburg im Breisgau u. a. 1968–1976, hier Bd. 7, 1974, Sp. 164–190.
- 22 Einen kurzen Forschungsbericht mit den wichtigsten Deutungen gibt Marini 2005 (wie Anm. 15), S. 538–540.
- 23 Vgl. Kerstin Merkel, *Salome. Ikonographie im Wandel* (Europäische Hochschulschriften, Bd. 106), Frankfurt am Main 1990.
- 24 Zur ersten Übersicht vgl. Barbara Baert, *Revisiting Salome's Dance in Medieval and Early Modern Iconology* (Studies in Iconology, Bd. 7), Leuven 2016.
- 25 Bettina Uppenkamp, *Judith und Holofernes in der italienischen Malerei des Barock*, Berlin 2004, S. 83–84 und S. 131–133.
- 26 *Die Legenda aurea des Jacobus de Voragine*, hrsg. und aus dem Lateinischen übersetzt von Richard Benz, Heidelberg 1979, S. 655–665, hier S. 656–657.
- 27 Vgl. Mk 6, 14–29 und Mt 14, 3–12, hier Vers 11.
- 28 Hibbard² 1988 (wie Anm. 5), S. 228–230.
- 29 Einige Interpreten haben sich gefragt, ob es nicht plausibler sei anzunehmen, dass das Messer nach vollbrachter Tat in das Futteral zurückgesteckt würde. Aber warum sieht man dann kein Blut auf dessen Klinge, deren größter Teil für uns sichtbar ist?
- 30 Jutta Held, „Caravaggio in Süditalien und auf Malta. Zu seinen späten Märtyrerbildern“, in: *Napoli viceregno spagnolo: una capitale della cultura alle origini dell' Europa moderna (sec. XVI – XVII)*, hrsg. von Monika Bosse und André Stoll, Neapel 2001, S. 389–405.
- 31 Giovanni Careri hingegen geht von einem noch lebendigen Johannes aus, der sich nun einem „spettacolo di uccisione lento e metodico“ ausgesetzt sieht. Vgl. Careri 2017 (wie Anm. 8), S. 329.
- 32 Jutta Held, *Caravaggio: Politik und Martyrium der Körper*, Berlin 1996, S. 180–181.
- 33 Stone 1997 (wie Anm. 2), S. 161–170.
- 34 Zur Gewalt-Darstellung bei Caravaggio und zum Thema der Enthauptung im Besonderen vgl. John Varriano, *Caravaggio. The Art of Realism*, Singapur 2006, S. 73–86.
- 35 Vgl. Stone 1997 (wie Anm. 2), S. 169: „During the mass, the blood pooling beneath John's partially severed head, fresh enough to serve for Caravaggio's brotherhood-affirming signature 'Fra Michelangelo', would have echoed the blood of the Saviour on the altar directly below. John, the 'santo precursore', is portrayed as a sacrificial lamb slaughtered for his faith. He prepares the way for Christ and the eucharist, and, in this special context, for the order and its martyrs as well.“
- 36 Ebd., S. 164.
- 37 Ebd., S. 161: „[...] many aspects of Caravaggio's treatment of the theme were directly inspired by the oratory and its function as a hall fort the instruction of the novices and the private devotion of the knights.“
- 38 Ebd., S. 165.
- 39 In knapper Form findet sich dieselbe Interpretation im Kontext eines Buches zum Aufenthalt des Künstlers in Malta. Vgl. Scriberras/Stone 2006 (wie Anm. 11), S. 92–95.
- 40 Lorenzo Pericolo, *Caravaggio and Pictorial Narrative. Dislocating the Istoria in Early Modern Painting*, Turnhout 2011, S. 430–431.
- 41 Walter Friedlaender, *Caravaggio Studies*, Princeton 1955, S. 211.
- 42 Grundlegend: Hans-Joachim Schulz, „Die ‚Höllenfahrt‘ als ‚Anastasis‘: Eine Untersuchung über Eigenart und dogmengeschichtliche Voraussetzungen byzantinischer Osterfrömmigkeit“, in: *Zeitschrift für katholische Theologie*, Bd. 81, 1 (1959), S. 1–66. Einen materialreichen Überblick verdanken wir nun Mark-Oliver Loerke, *Höllenfahrt Christi und Anastasis. Ein Bildmotiv im Abendland und im christlichen Osten*, Diss. Regensburg 2003. Zuletzt: Monika Schärtl, „Das Nikodemusevangelium, die Pilatusakten und die ‚Höllenfahrt Christi‘“, in: *Antike christliche Apokryphen in deutscher Übersetzung, Evangelien und Verwandtes*, hrsg. von Christoph Marksches und Jens Schröter, Bd. 1, Tübingen 2012, S. 231–261.
- 43 Vgl. Offb 1, 18.
- 44 Josef Kroll, „Zur Geschichte des Spiels von Christi Höllenfahrt“, in: *Vorträge der Bibliothek Warburg*, hrsg. von Fritz Saxl, Leipzig 1927/28, S. 257–301.
- 45 Vgl. George Henderson, „Abel“, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, hrsg. von Engelbert Kirschbaum und Wolfgang Braunfels, 8 Bde., Freiburg im Breisgau u. a. 1968–1976, hier Bd. 1, Freiburg 1968, Sp. 5–10.
- 46 Konrad Hoffmann, „Dürers Darstellungen der Höllenfahrt Christi“, in: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 24 (1971), S. 75–106.

- 47 Erich Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern ⁸1988, S. 74–77, bes. S. 75.
 48 Die Szene ist zudem durch Marco Dente in einem Reproduktionsstich wiedergegeben worden.
 49 Vgl. Gen 9, 4–7.
 50 Vgl. Joh 1, 29.
 51 Johann Sadeler nach Maerten de Vos, *Die Enthauptung von Johannes dem Täufer*, 1570–1580, Kupferstich, Albertina, Wien, DG62008, online abrufbar unter: [<https://sammlungenonline.albertina.at?queryid=0e09553f-9231-416b-b4aa-b2f86b360d39>], (abgerufen am 20.04.2020).
 52 „Das Nikodemus-Evangelium“, in: *Apokryphen zum Alten und Neuen Testament*, hrsg., eingeleitet und erläutert von Alfred Schindler, Zürich 1988, 21, 3.
 53 Vgl. Ebd. 1, 18
 54 Vgl. hierzu Loerke 2003 (wie Anm. 42), S. 154–165.
 55 Vgl. Nikodemus-Evangelium (wie Anm. 52) 21,1.
 56 Ebd. 21, 2.
 57 Nikodemus-Evangelium (wie Anm. 52) 21, 2.
 58 Vgl. ebd. 18, 2: „[...] damit wer an ihn glaubt, gerettet, wer aber nicht an ihn glaubt, gerichtet werde.“
 59 Vgl. den Kommentar von Valeska von Rosen, Bellori 2018, S. 44–45, Fn. 131. Das Detail der zahlreichen Schlüssel findet sich nicht bei Nikodemus, sondern verweist auf die geheime Offenbarung. Hier hat der Prophet Johannes eine Vision Christi, der von sich sagt: „Ich war tot, doch siehe, ich lebe in alle Ewigkeit und ich habe die Schlüssel zum Tod und zur Unterwelt.“ Vgl. Offb 1, 18. Das Motiv der Schlüssel findet sich außerdem auch in der byzantinischen Kunst im Rahmen der Höllenfahrt Christi. Zum Schlüssel als Zeichen der Inbesitznahme der Unterwelt vgl. Markwart Herzog, *Descensus ad inferos, Eine religionsphilosophische Untersuchung der Motive und Interpretationen mit besonderer Berücksichtigung der monografischen Literatur seit dem 16. Jahrhundert*, Frankfurt am 1997, S. 116.
 60 Am Ende des Nikodemus-Textes erscheint der gute Schächer und berichtet von seiner vorzeitigen Erlösung. Vgl. Nikodemus-Evangelium (wie Anm. 52) 26.
 61 Vgl. ebd. 24, 1.
 62 Im Zusammenhang der Vorhöllen-Ikonografie erhält das Kreuz die hinweisende Funktion, daran zu erinnern, dass der Kreuzestod Christi die Vorhölle öffnen und die eingekerkerten gefesselten Seelen befreien wird. Das Symbol des Kreuzes verweist gleichzeitig auf Martyrium, Tod und Auferstehung und ist als Siegeszeichen im Nikodemus-Evangelium präsent, wenn Hades mit Bezug auf Christus ausruft: „Ans Kreuz warst Du genagelt und ins Grab gelegt, und eben erst frei geworden, hast Du unsere ganze Macht zerbrochen.“ Vgl. Nikodemus-Evangelium (wie Anm. 52) 22, 1.
 63 Vgl. Auerbach ⁸1999 (wie Anm. 47), S. 75: „Die zeitlich-horizontale und kausale Verbindung der Ereignisse wird gelöst, das Jetzt und Hier ist nicht mehr Glied eines irdischen Ablaufs, sondern es ist zugleich ein immer schon Gewesenes und ein sich in Zukunft Erfüllendes; und eigentlich, vor Gottes Auge, ist es ein Ewiges, Jederzeitliches, im Fragmentarischen Erdgeschehen schon Vollendetes.“

Bildnachweise

- Abb. 1: Caravaggio, *Die Enthauptung Johannes des Täufers*, 1608, Öl auf Leinwand, 361 × 520 cm, San Giovanni, La Valletta: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c8/The_Beheading_of_Saint_John-Caravaggio_%281608%29.jpg?uselang=de-formal (20.04.2020).
 Abb. 2: Caravaggio, *Porträt von Alof de Wignacourt*, um 1608, Öl auf Leinwand, 194 × 134 cm, Musée du Louvre, Paris, INV. 57: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/e/e1/Portrait_of_Alof_de_Wignacourt_and_his_Page-Caravaggio_%281607-1608%29.jpg/525px-Portrait_of_Alof_de_Wignacourt_and_his_Page-Caravaggio_%281607-1608%29.jpg (20.04.2020).
 Abb. 3: Callisto Piazza, *Enthauptung des Johannes des Täufers*, 1528, 119 × 92,5 cm, Gallerie dell'Accademia Venezia: © José Luiz Bernardes Ribeiro, keine Änderungen vorgenommen, CC BY-SA 4.0, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5a/Beheading_of_St._John_the_Baptist_by_Callisto_Piazza_da_Lodi_-_Accademia_-_Venice_2016_-_crop.jpg (20.04.2020).
 Abb. 4: Wolfgang Kilian: *Gerichtsverhandlung der Malteserritter im Oratorium von San Giovanni*, 12,7 × 7,5 cm, publiziert im Statutenbuch des Fra Christian von Osterhausen, 1650: David M. Stone, „The context of Caravaggio's 'Beheading of St John' in Malta“, in: *The Burlington Magazine* 139 (1997), S. 164.
 Abb. 5: *Statuta Hospitalis Hierusalem*, Rom 1588, Illustration zu Statut XVIII: De prohibitionibus et poenis: David M. Stone, „The context of Caravaggio's 'Beheading of St John' in Malta“, in: *The Burlington Magazine* 139 (1997), S. 166.

- Abb. 6: Albrecht Altdorfer, *Die Enthauptung des Johannes des Täufers*, 1512, Holzschnitt, 204 × 156 mm, Rijksmuseum, Amsterdam, RP-P-OB-3051: Rijksmuseum, Amsterdam, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.30785> (20.04.2020).
- Abb. 7: Byzantinisch, *Anastasis*, verm. frühes 14. Jh., Fresko, Chora-Kirche, Istanbul: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5c/Chora_Anastasis1.jpg (20.04.2020).
- Abb. 8: Andrea Mantegna, *Christus in der Vorhölle*, 1470–1480, Kupferstich, Rijksmuseum, Amsterdam, RP-P-H-A-6: Rijksmuseum, Amsterdam, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.34440> (20.04.2020).
- Abb. 9: Albrecht Dürer, *Christus in der Vorhölle*, 1510, Holzschnitt, 394 × 283 mm, The Metropolitan Museum of Art, New York, 22.51.5: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/388404> (20.04.2020).
- Abb. 10: Albrecht Dürer, *Christus in der Vorhölle*, 1509, Holzschnitt, 127 × 97 mm, Rijksmuseum, Amsterdam, RP-P-OB-1345: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.33268> (20.04.2020).
- Abb. 11: Raffael, *Brandopfer Noahs*, 1518–1519, Fresko, Palazzo Apostolico, Loggia di Raffaello, Vatikan: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/85/Loggia_di_raffaello%2C_03%2C_04.jpg?uselang=it (20.04.2020).
- Abb. 12: Michelangelo, *Brandopfer Noahs*, um 1508-1510, Fresko, 170 × 260 cm, Sixtinische Kapelle, Vatikan: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f9/Michelangelo%2C_Sacrifice_of_Noah_01.jpg (20.04.2020).
- Abb. 13: Maerten de Vos, *Die Enthauptung des Johannes des Täufers*, 1574, Öl auf Leinwand, 220,8 × 88,9 cm, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c7/Maerten_de_Vos_-_The_beheading_of_St._John_the_Baptist.jpg (20.04.2020).
- Abb. 14: Donatello, *David*, 1444, Bronze, 158 cm, Museo Nazionale del Bargello, Inv. Bargello n. 95 B: © Patrick A. Rodgers, “Donatello – David – Florença”, keine Änderungen vorgenommen, CC BY-SA 2.0, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f0/Donatello_-_David_-_Floren%C3%A7a.jpg (20.04.2020).
- Abb. 15: Albrecht Dürer, *Schmerzensmann an der Säule*, 1509, Kupferstich, 119 × 76 mm, Rijksmuseum, Amsterdam, RP-P-OB-1159: Rijksmuseum, Amsterdam, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.33099> (20.04.2020).

Dieser Beitrag ist auch unter folgender Internetadresse abrufbar:
<https://www.kunstgeschichte-ejournal.net/561/>